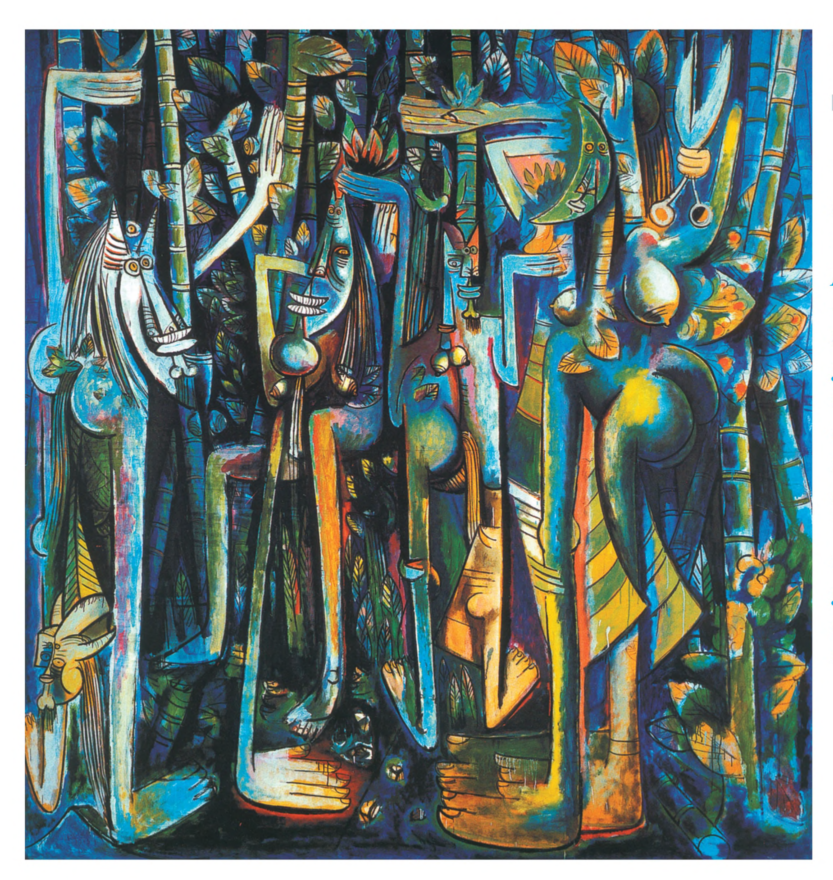
Grandes escritores latinoamericanos

3 José Martí



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"La jungla", de Wilfredo Lam (Cuba 1902-1982). Gouache sobre papel montado sobre tela, 1943. Lam representó, en su obra vanguardista, figuras humanas fusionadas con el paisaje, que muestran el sincretismo étnico de su país natal. En "La jungla" (1943), rostros y cuerpos se yerguen como fortaleza de árboles asimilados a la manigua cubana



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. María Inés González

Colaboración Especial:
Adriana Manfredini
Ariela Schnirmajer

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

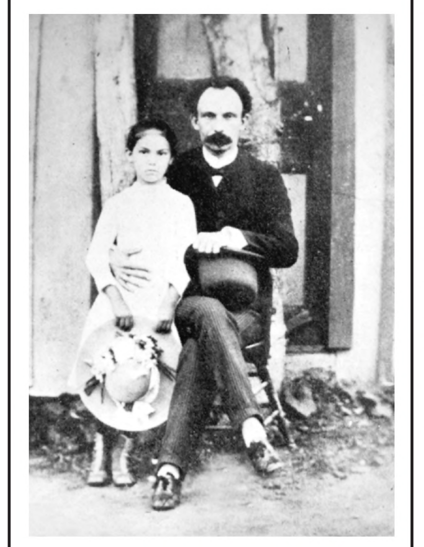
ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

José Martí



LA ESCENA AMERICANA

Patriota cubano, ciudadano del mundo: quizás esta ecuación, en apariencia paradójica, exprese con bastante eficacia la tensión con que transitó José Martí esas décadas precursoras del fin de siglo XIX, cuando se conformó la figura del intelectual hispanoamericano moderno. Su obra extensa, fragmentaria –pues se desarrolló a lo largo de sus numerosos desplazamientos en el exilio–, dispersa –ya que incluso publicó para ciudades, como Buenos Aires, donde no estuvo nunca–, buceadora en géneros diversos –crónicas, cartas, oratoria, teatro, poesía, diarios, prólogos, manifiestos, ensayos– da cuenta de esta mirada del hombre de letras hispanoamericano, que se aleja de su patria y obtiene una óptica enriquecida, tanto sobre Europa como sobre su continente. Martí concilia el mismo ideal en la política y en la escritura: forma y contenido revolucionarios. Su proyecto de vanguardia contempló ambos planos y, de hecho, fue iniciador del proceso independentista cubano y del modernismo hispanoamericano: “Toda rebelión de forma arrastra una rebelión de esencia” pues “no hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica”. A una necesaria revolución política corresponderá, entonces, una transformación estética radical que enuncie las nuevas ideas. La obra de Martí da cuenta de su fe en la perfectibilidad de lo existente. Y lo que entonces él ve como indispensablemente perfectible es “nuestra América”, que debe diferenciarse de la “América europea”



Martí junto a María Mantilla, de diez años, en Bath Beach, EE. UU., 1890. Una picadura de abeja en la frente de la niña inspiró al poeta la escritura de uno de los Versos Sencillos

–Estados Unidos– como una modernidad alternativa. Por eso, en su doctrina, al liberar Cuba de España, sobre la que Estados Unidos acecha, se unifica y libera todo el continente, del peligro imperialista. La identificación entre “belleza”, “verdad” y “bien”, conformadores de una armonía cósmica, lo lleva a postular un carácter moral en los elementos de la naturaleza, puesto que todos contribuyen a conformar lo moral en el hombre. Sus principios adhieren a los de la filosofía trascendentalista del norteamericano Ralph Waldo Emerson (1803-1882), quien planteó la certeza de que “no hay un ser que no sea un microcosmos, un mundo minúsculo” y que “las leyes físicas se confunden con las leyes morales”. Más aún, predicó que “en el centro de cada uno de nosotros está la divinidad”. En estas ideas encontró Martí la fundamentación de la vuelta a la naturaleza del hombre americano, descubridor de su propia identidad sin someterse obedientemente a los dictámenes de libros europeos. Él, que fue quien reveló para el mundo hispánico a Oscar Wilde, a Walt Whitman o al propio Emerson, buscó apartar el modelo hispanoamericanista, tanto del aldeanismo que encierra y hace retroceder como del complejo de inferioridad que copia modelos externos. La comunión del hombre con lo natural se asume en el sentido de Whitman –también tributario del trascendentalismo–, sin ser confundida con primitivismo o barbarie. Con Martí, el problema de la cultura americana se resuelve en polémica con modelos anteriores como el sarmientino, y con otros posteriores, entonces en gestación, como el positivismo racista y biologicista que se impondría a poco de su muerte, por medio de autores como el argentino Carlos Octavio Bunge o el boliviano Alcides Arguedas. Martí fue, en plena efervescencia de modernidad, orador prestigioso, poeta, prosista renovador; el autor más leído de Hispanoamérica, entre 1875 y 1895, por su labor periodística, que trascendía sus lugares de residencia y circulaba en órganos de todo el continente sin permiso del escritor. Tras su muerte, se lo convirtió en bandera de la lucha por la independencia y, a mediados del siglo XX, Cuba volvió a resucitar su imagen “apostólica” durante la revolución socialista.



"Me encontré entre los brazos de un hombre pequeño de cuerpo, rostro de iluminado, voz dulce y dominadora al mismo tiempo (...). Era armonioso y familiar, dotado de una prodigiosa memoria, y ágil y pronto para la cita, para la reminiscencia, para el dato, para la imagen", retrata Rubén Darío a José Julián Martí y Pérez, nacido en La Habana el 28 de enero de 1853. Aunque hijo de españoles, ya de adolescente, la pasión por independizar a su país de España se unió a la comprensión lúcida de la necesidad de liberar todo el Caribe para contener el peligro imperialista sobre Latinoamérica. Su vida, dedicada a esta lucha, estuvo signada por el nomadismo que le impusieron la persecución política y la propaganda de la causa. Cada punto de su ruta fue alimentado de papeles donde el combate contra el gobierno cubano-español se hacía palabra: esto explica la enorme producción escrita en una vida breve y alejada del sedentarismo de escritorio. Cuando en 1868 se alzan los primeros rebeldes, Martí escribe unos sueltos clandestinos y redacta el único número del periódico *La Patria libre*. Un año después, funda *El diablo cojuelo*, político-satírico. Cuerpos de "voluntarios" que invadían casas de La Habana, buscando pruebas de conspiración, hallan una carta escrita por Martí y un amigo a un joven desertor. Tras prisión y juicio, Martí fue sentenciado a seis años de prisión, pena que, en 1870, fue canjeada por el confinamiento en España, hecho que inició sucesivos exilios. En Madrid estudia derecho, letras, filosofía; publica una "Oda" a los estudiantes muertos por los voluntarios, *El presidio político en Cuba* –donde denuncia el maltrato en las cárceles– y el folleto "La República española ante la revolución cubana", en que expone –tras la proclamación de la República– la paradoja de que un sistema niegue a Cuba el derecho de constituirse en lo que él mismo es. En 1875, en México, hace crítica de artes en la *Revista Universal* hasta que, tras la asunción de Porfirio Díaz, emigra a Guatemala. Los versos a "La niña de Guatemala /la que se murió de amor" están inspirados por la mujer de quien está enamorado pero con quien no se casa porque ya está comprometido. La "Paz del zanjón" ha puesto tregua a diez años de guerra en Cuba y Martí se atreve a volver; pero descubren su participación en la "Guerra chiquita", secuela de la anterior, y lo deportan en 1879 a España. Desde entonces, erigido en líder intelectual y estratégico de la independencia cubana, trabaja desde el exterior por la causa, sin abandonar nunca la literatura, haciendo de la palabra combativa un ejercicio permanente de estética. En Venezuela desarrolla una oratoria brillante, escribe en *Revista venezolana*

ESCRITURAS DE VIDA

Palabras en jirones

La prisión de Martí en su adolescencia inspira *El presidio político en Cuba* (España, 1871). Escritura iniciática, marca la formación de un sujeto revolucionario que testimonia la barbarie española: aquello que en la cárcel "yo vi". El texto está formado por doce fragmentos: los seis primeros exhortan a los españoles, si no a la concesión de la independencia –posible traición a su patria– al menos a "que no seáis criminales sancionando un crimen constante, perpetuo, ebrio, acostumbrado a una cantidad de sangre diaria que no le baste ya". Los otros enlazan historias de presos protagonizadas o contempladas por el autor. A pesar de ser quien escribe, se pone siempre en segundo plano: "Yo no soy aquí más que una gota de sangre caliente en un montón de sangre coagulada". Los relatos son prueba de un sistema criminal que deja marcas en los cuerpos y las almas de las víctimas. La autobiografía opera como un reaseguro, una vez terminada la prueba, de que la enajenación a la que ha sido sometido el sujeto no lo ha privado de humanidad. Muestra cómo la cárcel aliena los cuerpos disciplinados y los inviste de símbolos que coartan el autorreconocimiento: un pequeño niño mira con ojos "entre espantados y curiosos aquella ropa rudísima con que le habían investido, aquellos hierros extraños que habían ceñido a sus pies". Las señales del trabajo forzado son recordadas en la propia piel del escritor: su padre vio "aquellas aberturas purulentas, aquellos miembros estrujados, aquella mezcla de sangre y polvo (...) y sus lágrimas caían sobre mis llagas". Luego, la enfermedad –cólera, viruela– y, más tarde, la tortura y el descalabro de los cuerpos vivos, indistinguibles de los muertos. Para el caso del anciano Castillo, usa sinestesias cromáticas y táctiles que avivan la imagen macabra de la carne vapuleada: "Vi una llaga que con escasos vacíos cubría casi todas las espaldas del anciano, que destilaban sangre en unas partes, y materia pútrida y verdinegra en



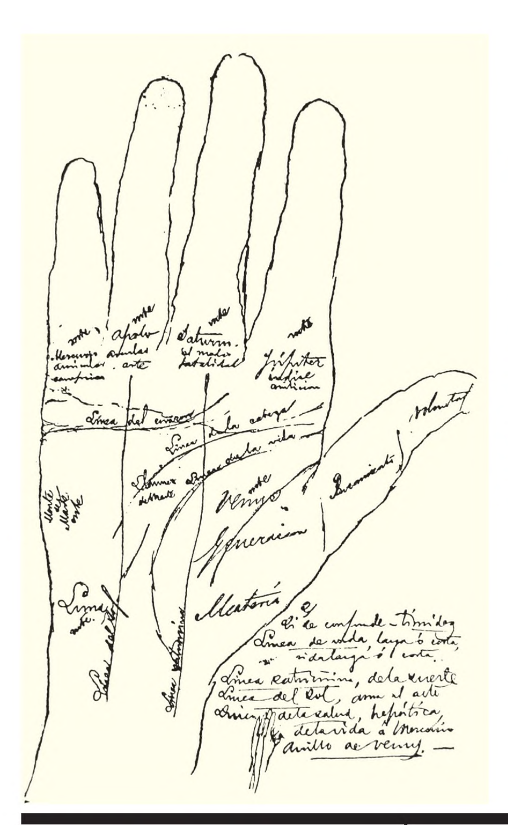


Acuarela de la ciudad de La Habana, donde nació Martí, a mediados del siglo XIX

(1881) y en *La Opinión Nacional*, y crea el poemario dedicado a su hijo: *Ismaelillo*. Desde 1880, convierte a Nueva York en sede de operaciones políticas –funda y organiza el Partido Revolucionario Cubano–, mientras redacta *Crónicas* para la prensa hispanoamericana. Viajes asiduos entre México, Costa Rica y Estados Unidos traman alianzas cuya meta liberadora incluye Puerto Rico. Para entonces, la voz de Martí había logrado una adhesión tal que llevó a muchos jóvenes del continente a alistarse con los rebeldes. Cuando, en 1895, da a Cuba la orden de alzamiento, voces anónimas delatan el plan y los barcos son capturados. El poeta logra llegar a su patria, en un bote, tras haber superado un peligro de naufragio pero, días después, una columna española atrapa a un portador de cartas de los conjurados y le sustrae información; halla a los combatientes y en la lucha iniciada en la sabana de Dos Ríos, Martí cae muerto de su caballo. Aunque, camino de Santiago, los insurrectos intentan rescatar, sin éxito, el cuerpo simbólico, el recuerdo de Martí fue motor para lograr pronto la libertad. Poco antes de este viaje, había escrito en una carta su afán de retornar a Cuba: “Mi único deseo sería pegarme allí, al último tronco, al último peleador: morir callado. Para mí, ya es hora”.



otras. Y en los lugares menos llagados, pude contar las señales recientísimas de treinta y tres ventosas”. Transportado a un carretón, “Golpeaba la cabeza (...). Asomaba el cuerpo a cada bote” y “fue arrojado al suelo. Y porque sus pies se negaban a sostenerle (...) el brigada golpeó su exánime cuerpo. A los pocos golpes (...) se incorporó sobre sus rodillas como para alzarse, pero abrió los brazos hacia atrás, exhaló un gemido ahogado, y volvió a caer, rodando por el suelo”. Allí yació por horas, bajo el sol y la lluvia. Pero no murió”. En el otro extremo de su vida, en su “Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos” (abril/ mayo de 1895), Martí sostiene los rasgos del género –escritura casi secreta, ilusión de simultaneidad entre palabra y acción–, pero aporta otra imagen sincrética: la de su figura como fusión plena de combatiente-escritor. “A las once, redondo tiroteo. Tiro graneado, que retumba; contra tiros velados y secos. Como a nuestros mismos pies es el combate: entran, pesadas, tres balas que dan en los troncos”. Es la metáfora de la escena de la cultura por antonomasia –un hombre escribiendo– ingresando en la escena bárbara de la guerra. El autor del “Diario” sorprende al lector porque, en medio del peligro, sigue siendo un poeta: “Subimos a la margen del arroyo. El tiroteo se espesa. A machete abrimos claro. (...) Guerra y Paquito por tierra. La noche bella no deja dormir. (...) entre los ruidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines; la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima: es la miríada del son fluido: ¿qué alas rozan las hojas?, ¿qué violín diminuto, y oleadas de violines, sacan son, y alma, a las hojas?, ¿qué danza de almas de hojas?”. En el bordado poético del guerrero que une ritmos de la tierra y de la lengua se manifiesta que la única guerra civilizada es la que lucha por la libertad.





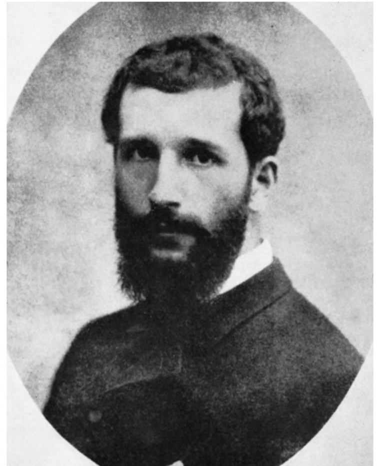
Facsímil de un dibujo de la mano de Martí, hecho por él mismo en una libreta de apuntes íntimos. Se leen, en la palma, versiones poéticas de las líneas de la vida

SENCILLO PERO NO SIMPLE

"¿Mi musa? Es un diablillo/con alas de ángel". Así define Martí al pequeño hijo de su matrimonio, del que se encuentra lejos, en uno de los poemas de la obra que le dedica, *Ismaelillo* (1882). En este primer libro, el niño se multiplica en el recuerdo del padre que confiesa en la dedicatoria: "Hijo: espantado de todo, me refugio en ti". Poesía de evasión, entonces, donde el niño, frente a la angustia por la realidad, es motor de vida y devuelve, al padre, transfigurado, a la lucha: gracias a él, "¡Ya la enemiga tropa/ huye, rota y cobarde!". Se lo metaforiza como "príncipe enano", "mi caballero", "ángel", "mi dispensero". Para ese mismo año, Martí ya había escrito parte de los poemas de *Versos libres*, que se publicarán más tarde y que dejan sus huellas en el Lorca de *Poeta en Nueva York,* el Neruda de *Residencia en la tierra* o el Vallejo de *Trilce*. El autor justifica en el Prólogo esos "versos hirsutos" porque "van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre". Son textos extensos, endecasílabos, sin rima, que exponen las "visiones" de Martí con la "honradez" del que las ha vivido. Con ellos, inaugura una "poesía de modernidad" en la que la ciudad es el tópico y el espacio donde la palabra muestra, por primera vez, una ausencia de armonía entre hombre, mundo y naturaleza. Ese quiebre se observa en un lenguaje que es una fisura en el trascendentalismo de Martí: "Mi mal es rudo; la ciudad lo encona;/ lo alivia el campo inmenso. ¡Otro más vasto/ lo aliviará mejor!". La que atisba, en cada página, es la muerte "sentada a mis umbrales". Las imágenes, a veces, se adelantan a formas vanguardistas futuras, con visiones oníricas y macabras: "Si los pechos/se rompen de los hombres, y las carnes/rotas por tierra ruedan, ¡no han de verse/ dentro más que frutillas estrujadas". De 1891 es el libro más famoso de Martí y el más ligado a la estética modernista: *Versos sencillos*, escrito en condiciones de producción problemáticas. En el contexto político, coincide con la fecha en que "se reunieron en Washington, bajo el águila temible, los pueblos hispanoamericanos" y Martí teme que los cubanos se dejen tentar por "el plan insensato de apartar a Cuba (...) de la patria hispanoamericana". En otro plano, el médico aconseja al poeta, cuyo estado de salud ha desmejorado, un retiro en el campo: "Me echó el médico al monte: corrían arroyos, y se cerraban las nubes: escribí versos". Inspirados en el equilibrio natural, donde "a veces ruge el mar (...), a veces susurra la abeja", salieron estos versos sencillos, pero no por eso simples. De hecho, el libro entero está depurado de todo ornamento banal y rígidamente estructurado. El primer poema presenta el "yo" lírico según una serie de atributos que le dan el derecho de cantar: "Yo soy un hombre sincero"; "Yo vengo de todas partes"; "Yo sé"; "Yo he visto"; sujeto cuyo ser en el mundo lo habilita para "echar mis versos del alma". En el último de los 46 poemas del libro, se apela al verso como destinatario, una vez que se ha cantado y demostrado la fusión entre el "yo" lírico y la palabra: "Verso, nos condenan juntos, / o nos salvamos los dos". Entre los poemas que integran el libro, el *V* expone una poética de estilo marcadamente modernista, donde define lo abstracto de su palabra mediante metáforas cromáticas simbólicas: "Mi verso es de un verde claro/ y de un carmín encendido"; acude al oxímoron: "Mi verso es como un puñal/ que por el puño echa flor", donde deja asentada la función combativa de lo bello. A este conjunto pertenecen los versos más populares: "Quiero a la sombra de un ala" o "Cultivo una rosa blanca". Los textos, en redondillas octosilábicas con variedad de rimas y acentos melódicos, abordan núcleos temáticos variados: la familia, el hijo, la amada, el amigo, el hombre en soledad o la lucha. Cuando en 1892 Martí le envía el libro recién editado a su madre –a quien le dedica el poema XXVII–, lo define: "Es pequeño; es mi vida...".

TRAYECTOS DE LA SENSIBILIDAD MODERNA

Un proceso histórico que se inicia a mediados de siglo XIX y, tras un período de auge, avanza durante las primeras décadas del XX; una crisis de la conciencia que despierta a las transformaciones de la Modernidad. Esto y más es el Modernismo y no solo una escuela o movimiento literario. La literatura modernista sería, con su novedad y su heterogeneidad, la forma simbólica de este cambio. Su esbozo ya lo había hecho Baudelaire, en *El pintor de la vida moderna* (1863), cuando plantea el esteticismo del *dandy* como reacción contra la incertidumbre que produce en el sujeto el cambio social. Pero esa nueva sensibilidad, en América, adquiere formas propias y no solo epigonales; por eso, se lo califica como el primer movimiento literario hispanoamericano. En esos años conviven las obras de José Martí, del mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), del colombiano José Asunción Silva (1865-1896), del cubano Julián del Casal (1863-1893), del boliviano Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), iniciadores de la prosa y poesía modernistas. Coinciden en la adopción particular de la estética francesa, la búsqueda de mayor musicalidad en el lenguaje, el punto de vista *decadentista* con el que miran el mundo. También su precocidad para escribir desde la adolescencia y –salvo Freyre– sus muertes prematuras –entre los 30 y los 45 años– limitan su obra a un período casi totalmente previo a *Azul...* (1888) de Darío. Martí, mayor que el resto, es quien funda la prosa modernista a partir de sus escritos de 1875 y luego traslada esos recursos a algunos de sus libros de versos. Su formación literaria lo había acercado de joven al romanticismo de Hugo, de quien incluso había traducido el folleto *Mis hijos*. El estilo de Hugo es aún visible en *El presidio político en Cuba,* que usa procedimientos de *El último día de un condenado a muerte* (1829) del francés: tono profético y admonitorio, ubicación de los períodos oracionales como si fuesen versículos bíblicos. Pero entonces Martí solo tiene 17 años y, aunque el idealismo y el sentimiento de contacto con el mundo natural, de raíz romántica, no lo abandonaron nunca, fue modificando su estilo en una dirección que forjase, a partir de la palabra misma, la revolución política. En París –donde estuvo por un breve lapso, en 1875– conoció el impresionismo y el simbolismo de Verlaine y los hermanos Goncourt, que incorporará con la misma cautela con que luego se acercará al parnasianismo de Mallarmé. A diferencia de otros autores, Martí unificó la tradición hispánica del Siglo de Oro –que se detecta en la recuperación de estrofas y metros poéticos– con la novedad francesa, en un conjunto armónico, cromático y musical propio, sin afrancesamiento del estilo. Recurrió a vocablos desusados o derivados de otros ya existentes, como "filicida" o "genioso", sin transgredir estructuras del español ni incluir galicismos o latinismos: "El uso de una palabra extranjera entre las palabras castellanas me hace el mismo efecto que me haría un sombrero de copa sobre el Apolo de Belvedere", aseguró. Del mismo modo, criticó ese "amaneramiento del estilo que consiste en fingir, contra lo que enseña la naturaleza, una frialdad marmórea que (...) le quita lo que el estilo debe tener, el salto del arroyo, el color de las hojas, la majestad de la palma, la lava del volcán". En 1881, Martí redacta en Caracas el artículo *El carácter de la "Revista venezolana"* para el segundo número de esa publicación, tradicionalmente

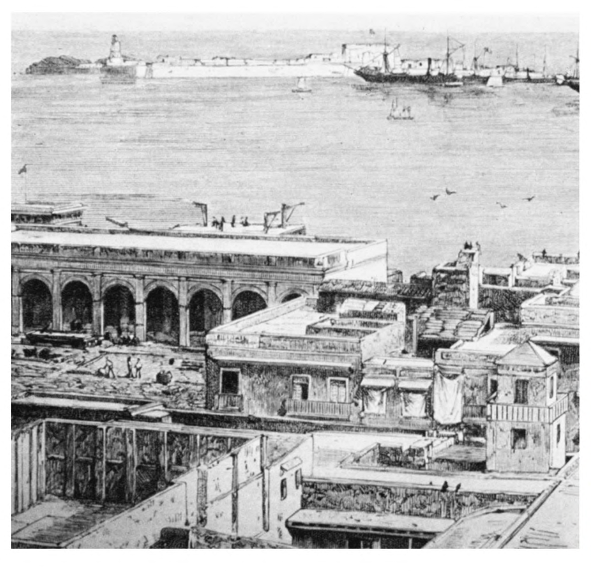



Retratos de los poetas modernistas Manuel Gutiérrez Nájera y José Asunción Silva

FORMAS Y TÉCNICAS



Sinestesia: figura en la que se entrecruzan imágenes correspondientes a distintos sentidos.
Símbolo: correspondencia entre un elemento concreto –el símbolo– y uno abstracto –lo simbolizado–, cuyas cualidades esenciales el primero representa materialmente.
Hipálage: desplazamiento de una cualidad, de un sustantivo que la posee a otro contiguo que no. Ejemplo: "Islas dolorosas del mar", donde "dolorosas" refiere al dolor de los habitantes de las islas.
Oxímoron: Convivencia de dos ideas antitéticas en un mismo elemento o situación.





Grabado de la ciudad y puerto de Veracruz, México, tal como era a mediados del siglo XIX

considerada una especie de manifiesto modernista. "Cuando vivimos en una época de incubación y de rebrote, en que, perdidos los antiguos quicios, andamos como a tientas en busca de los nuevos (...), cuando los árboles están de pie en los bosques, como guerreros dispuestos a la lidia (...), cuando hay tres siglos que hacer rodar por tierra, que entorpecen aún nuestro andar con sus raíces" hay que crear una nueva estética que coincida estrictamente con la acción. (...) . "Ni hemos de mirar con ojos de hijo lo ajeno, y con ojos de apóstata lo propio": si lo ajeno es Europa, hay que encarar su cultura en pie de igualdad; si lo propio es América, es preciso no separar lo que, en esencia, va unido: "quien dice Venezuela dice América: que los mismos males sufren, y de los mismos frutos se abastecen, y los mismos propósitos alientan". Puesto en esta tarea, "el escritor ha de pintar, como el pintor". El cromatismo no es un lujo pues luz y color son esencia del mundo histórico y natural. El adorno adecuado y las palabras nuevas necesarias son metáfora de la novedad de las ideas. Desde entonces, acuña una escritura que lo ubica como fundador del modernismo. En sus *Cartas* mexicanas, asoma un impresionismo que solo los hermanos Goncourt habían desarrollado hasta entonces. Por ejemplo, en la enviada a Manuel Mercado, que describe Veracruz: "circundaban las nubes crestas rojas y se mecían como ópalos movibles; había en el cielo esmeraldas vastísimas azules, montes turquinos, rosados carmíneos, arranques bruscos de plata, desborde de los senos del color". Lo abstracto ocupa en el texto el primer plano y el lugar de lo concreto, como la pincelada y la luz son más relevantes

LECTURAS Y LECTORES

La lectura como pensamiento poético

Martí fue lector atento de los jóvenes escritores que daban a conocer sus posiciones literarias. Su interpretación de esas innovaciones fue, a menudo, punto de partida para exponer sus propias inquietudes estéticas. Cuando en 1882 el escritor irlandés Oscar Wilde visita como conferencista Estados Unidos, Martí asiste a escucharlo y escribe un artículo para *El Almendares* de La Habana y *La Nación* de Buenos Aires, donde expone su lectura de la exposición de Wilde. Con él coincide en la idea –derivada de uno de los maestros que Wilde tuvo en Oxford, John Ruskin– de que el arte tiende al bienestar del alma. El esteticismo de Wilde es una resistencia al utilitarismo del modelo victoriano y tiene su reflejo en la filosofía práctica del *dandismo*. De ahí sus afirmaciones de que el arte es "absolutamente inútil" y que "embellecer la vida es darle objeto". Pero el dandismo, que consiste en vivir la vida como si fuera una obra de arte, involucra, para Martí, la libertad como idea suprema de belleza en la vida. Y, a la vez, es sarcástico frente a estos principios predicados "a los sajones como reformas sorprendentes y atrevidas" cuando existen desde hace mucho en nuestras tierras "como verdades trascendentales". Irreverente, Martí invierte la ubicación de lo nuevo y lo instala en Hispanoamérica, considerando rezagada a Europa. Ese mismo año, prologa en Nueva York el "Poema del Niágara" de Juan A. Pérez Bonalde (Venezuela, 1846-1892), espacio que aprovecha para reflexionar sobre el rol del artista moderno. Alude a los de la sociedad industrial como "ruines tiempos" para el temperamento poético; pero también les concede atributos que convienen a la escritura, como la libre circulación y la expansión universal de las nuevas ideas gracias a la prensa. Martí organiza un contrapunto entre un "antes" –signado por estabilidad, quietud, silencio, majestuosidad y durabilidad– y un "aho-

que los contornos del objeto, en la pintura. Derivada de estos fundamentos, adquiere protagonismo la sinestesia, como en su artículo norteamericano enviado a *La Nación*, en 1883, al morir el filántropo norteamericano Peter Cooper: "Y cuando se abran en sus tallos frescos, al aire y a la luz de mayo, las flores aromosas de la Primavera –no estas que crecen bajo cristales –flores pálidas y enfermas de invierno!– cogeré (...) un ramo de flores silvestres, y las dejaré a la puerta de la tumba donde, cual manto de ángel caído a tierra al emprender el vuelo el dueño alado, yace el cuerpo del anciano amoroso". Los colores simbólicos de Darío –"azul" y "oro"– aparecen antes en el Martí de *Amor con amor se paga* (1875) –"nada es azul en la vida"; "el lago azul de tu amor"– o en las crónicas mexicanas para la *Revista Universal* (1876), donde "oro" es la bondad, belleza, exotismo y novedad de México. La musicalidad de la prosa, al estilo de Verlaine, ya se adopta en este período pero, como el simbolismo, se expandirá a partir del ensayo *Nuestra América*, publicado en *El Partido Liberal de México*, en 1891. Es un artículo programático donde Martí sintetiza su ideario político –liberación del colonialismo europeo, no solo español, y del nuevo peligro imperialista sobre el continente, encarnado por Estados Unidos– y su modernismo literario. Consta solo de doce párrafos que funcionan como estrofas de un poema, enlazándose armónicamente, con ciertos puntos de intensidad de sentido y sonido y suelen terminar en condensaciones simbólicas. Una misma palabra se reitera, como en la lírica, usada con diversos sentidos; los adjetivos desplazados conforman hipálages; se diseminan *leitmotivs*, como en las composiciones musicales, tal el caso de la repetición matizada de "las repúblicas dolorosas de América". En esa cadencia rítmica se expanden los dos símbolos que articulan el texto: "árbol" y "tigre". El primero, positivo y estático, representa la fuerza de la tierra hispanoamericana y el espíritu de su pueblo; el segundo, negativo y dinámico, el imperio norteamericano –"el tigre de afuera"– y el nativo vendido al modelo extranjero –"el tigre de adentro"–, con sus garras listas sobre el Continente. Estos ejes amplían su sentido mediante campos léxicos que los nombran de otros modos: "gigante de siete leguas", "cometas" que van "engullendo mundos"; o el "tronco de nuestras repúblicas" donde debemos "injertar" las otras culturas. La unión de los pueblos tiene su símbolo en el bosque, en esos árboles puestos en fila como una fortaleza inexpugnable. *El Manifiesto de Montecristi*, otro discurso con impronta modernista, así conocido por el lugar en que fue redactado y firmado, es un documento que dirige al pueblo el Partido revolucionario de Cuba, dos meses antes del combate de Dos Ríos. En él, vanguardia política y literaria se aúnan como nunca, pues el "manifiesto" es palabra que se resuelve necesariamente en acción pura con vistas a "la creación de un archipiélago libre donde las naciones respetuosas derramen las riquezas que a su paso han de caer sobre el crucero del mundo".



ra" –caracterizado por vértigo, velocidad, tránsito–; entre "antiguos" y "modernos". Los poetas de antes parecían genios porque eran pocos; en cambio, la modernidad ha democratizado lo bello, al elevar las voces del pueblo al rango de lo poético. Desde su trascendentalismo, define el asunto legítimo de la poesía moderna como la vida del poeta en vínculo inalienable con la naturaleza. Y alaba la lírica de Bonalde porque lee en ella la misma cadencia sonora que oye en el agua de la catarata a la que se canta. Igual movimiento hace Martí en el Prólogo: períodos enumerativos reiteran acumulativamente una idea que se expande, intensificada, con el mismo impulso del agua y, con cada pulsión, se aportan sensaciones nuevas. Así como el poema de Bonalde es armónico con la naturaleza, el de Martí lo es con la naturaleza y con los versos de Bonalde. Poesía que es "ola y ala": sin "mutilación de cincel", porque "caballo de paseo no gana batallas".



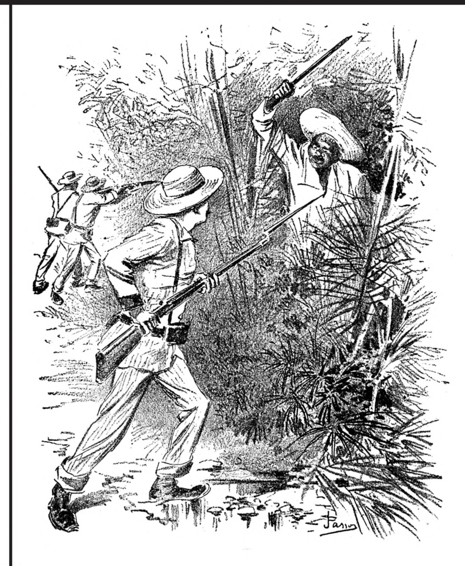
Vista panorámica de la Cataratas del Niágara, Canadá. La intensidad y sonoridad de la caída de las aguas que sedujeron a Bonalde son reproducidas en la prosa lírica del "Prólogo" de Martí



Las armas en las letras

ADRIANA MANFREDINI

La prosa de Martí es la mimética anticipación verbal del combate épico por la independencia. Las palabras *son* la lucha: "Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedras" (*Nuestra América*). El del cubano es un espíritu moderadamente panfletario, sublimado en la literal naturaleza de sus metáforas y comparaciones: *la libertad* es un tópico de sus escritos, es la causa de las reivindicaciones del lenguaje indómito e irrefrenable, cada vez que la patria está siendo mencionada. "Violencia inocente, violencia 'pura' (...) porque es la reacción motivada por una violencia instituida" es la que reconoce en el discurso polémico el lingüista francés Marc Angenot en *La palabra panfletaria*. Y eso es, precisamente, el discurso de Martí: un discurso polémico, una dulce violencia en la expresión, legitimada por una causa justa, donde su voz vale por la de miles, por la de todo un continente. En *Nuestra América* (1891) y en el *Manifiesto de Montecristi* (1895), "el panfletario habla en nombre de un universal perdido y privatizado", en términos de Angenot. Conquistar la libertad es implantar el orden del mundo compartido por la estirpe de los hombres, en tanto ella es la condición humana por excelencia, es lo que moraliza la naturaleza, es lo que da a la violencia de la tierra o del hombre la razón para la defensa de su esencia primera. La libertad santifica una guerra que se califica como racional, como congregación de hombres, como "producto disciplinado", especie de purga de la nación, "saneamiento y emancipación del país", y que resulta ser todo lo contrario de lo que su significado haría suponer: en lugar de ser destructiva, es fundacional: "La guerra no es la tentativa caprichosa de una independencia más temible que útil, (...) sino el producto disciplinado de la reunión de hombres enteros (...), convencidos de que en la conquista de la libertad se adquieren mejor que en el abyecto abatimiento las virtudes necesarias para mantenerla" (*Montecristi*). La creación de la nación nueva está expresada como una cosmogonía, como una enorme reacomodación de la materia del universo, buscando su forma y su orden. La libertad es, en este sentido, una necesidad del universo. No defenderla es ir contra la ley natural. "El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país" (*Nuestra América*). El hombre nuevo, que nacerá tras la lucha, es el hombre *natural*, el hombre sin raza. Por eso, en la trinchera de ideas, el proyectil es la invectiva contra el español opresor del *Montecristi*, al que se le advierte y se le conmina a la neutralidad o a la acción procubana: "¿Ni con qué derecho nos odiarán los españoles, si los cubanos no los odiamos? La revolución emplea sin miedo este lenguaje, porque el decreto de emancipar de una vez a Cuba de la ineptitud y corrupción irremediables del gobierno de España, (...) es tan terminante como la voluntad de mirar como a cubanos, (...) a los españoles que por su pasión de libertad ayuden a conquistarla en Cuba". La palabra libertaria busca la renovación moral; en los textos hay una persistente invitación al desprecio por el lujo, "enemigo de la libertad", y al rescate del "hombre liviano" (*Nuestra América*), elemental, para volver sobre lo cosmogónico una vez más. Ese deseo de encontrar en la blandura natural la fuerza de la unidad alienta en el revestimiento estético de la exaltación del alma del guerrero-vencedor: "Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, restallando o zumbando, (...); ¡los árboles se han de poner en fila, para que no pase el gigante de las siete leguas! Es la hora del recuento y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes" (*Nuestra América*).





Dibujo del enfrentamiento en la selva, machete contra bayoneta, que ilustra una versión española de una Crónica de la Guerra de Cuba

La prosa poemática: política y poesía

Después de varios exilios y deportaciones, José Martí llega en 1880 a Nueva York –dada la proximidad a su Cuba querida–, donde permanecerá los últimos quince años de su vida. Se desempeña como corresponsal para diversos periódicos, sin abandonar sus tareas de organización de la lucha independentista. En carta-testamento a su amigo Gonzalo de Quesada y Aróstegui (1895), días antes de dirigirse a Cuba para encabezar la guerra donde moriría, dispone el ordenamiento y la publicación de su extensa obra periodística y literaria. Es él mismo quien señala el nombre de *Escenas norteamericanas*, "núcleos de dramas", para sus trabajos periodísticos publicados principalmente en *La Nación* de Buenos Aires (1882-1891), *La Opinión Nacional* de Caracas (1881-1882) y *El Partido Liberal* de México (1887-1892), y también en *La América* de Nueva York y *La Pluma* de Bogotá. Nada hay más alejado que un poema y una crónica periodística. No obstante, en las *Escenas norteamericanas* se condensan estas dos formas estableciendo múltiples relaciones. La crónica es el lugar que la literatura ocupa en el periódico, lugar sujeto a las exigencias de la creciente industria cultural. Con justeza, Fina García Marruz, poeta y crítica cubana, denomina "prosa poemática" a las crónicas martianas: por efecto del tratamiento narrativo, hasta el simple hecho cotidiano adquiere un matiz poético. El narrador plasma un nuevo lenguaje y busca formas novedosas de expresión para figurar la experiencia de los sujetos en la ciudad moderna. Se trata de Nueva York, que se transformaba rápidamente, mostrando un creciente y acelerado desarrollo capitalista que afectaría al resto de América. Es un momento de crisis y pujanza, dominado por los discursos de la modernización y el progreso. Las crónicas martianas reflexionan sobre el lugar del artista en ese nuevo mapa social. En las publicadas en *La Nación*, Martí escribió sobre los más diversos aspectos, sin coacciones: formas de ocio novedosas, conflictos entre el capital y el trabajo, huelgas, la presencia de la multitud y la soledad y desesperación en la gran urbe, problemáticas económicas, religiosas, avances científicos y técnicos, corrupción política y administrativa, funcionamiento del sufragio y sus desvíos, el auge inmigratorio, formación de los *trusts* y políticas monopólicas. También, la temporalidad moderna y sus avatares, notas de actualidad, semblanzas y críticas de artistas, políticos, obreros, e inclusive de legendarios bandidos como Jesse James o Buffalo Bill, o de poetas y filósofos norteamericanos como Whitman, Emerson y Henry W. Longfellow, o de humoristas como Mark Twain. La diversidad temática revela el interés martiano por los diferentes aspectos de la sociedad, así como su carácter de mediador entre una modernidad central y otra en proceso de modernización como Buenos Aires. La escritura en "zigzag" define la estructura de las *Escenas*, ya que en gran parte de ellas se abordan diversos asuntos y pocas





Ariela Schnirmajer (Buenos Aires, 1967), licenciada en Letras y docente de la cátedra de Literatura Latinoamericana I, en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Sobre Martí, ha publicado artículos y reseñas en Argentina y en el exterior





Vista panorámica del puente de Brooklyn, en 1897, concurrido por los paseantes neoyorquinos

se refieren a un único tema. A diferencia de otros modernistas y viajeros, su larga permanencia en los Estados Unidos y su condición de deportado y migrante le confirió una visión peculiar. Es un sujeto entre dos mundos, proviene de sociedades arcaicas y vive la experiencia de la modernización abrupta, brutal, pero interesante, como es la de Estados Unidos. Un imaginario diálogo entre el cubano y Manuel García Mérou, diplomático argentino, ilustra la particular mirada martiana. Mérou expresa su admiración por la ciudad de Chicago en sus *Estudios americanos*: "nada más asombroso que las cifras reveladoras de este progreso extraordinario" y Martí le retruca: "No hay que ver solo a las cifras de afuera, sino que levantarlas, y ver, sin deslumbrarse, a las entrañas de ellas". "En lo que peca, en lo que yerra, en lo que tropieza, es necesario estudiar a este pueblo, para no tropezar con él." Es la mirada del pensador que analiza los hechos y argumenta a partir de ellos, sólo que lo hace "con imágenes". Así, en la crónica "La procesión moderna", relata una manifestación de trabajadores en huelga y, oponiéndose a las miradas positivistas epocales, transforma a los obreros en un ejército de trabajadores que simboliza los nuevos tiempos. En su figuración, estos pierden toda connotación amenazante: "Qué ejército, qué ejército el que el 2 de septiembre paseó sus formidables escuadras por las calles concurridas de Nueva York. Qué hermosura, qué aseo, qué grandeza!". "Estos son los héroes de ahora: los que doman sus pasiones." Al término "procesión", propio del ámbito religioso, lo traslada al profano: así, sacraliza el mundo del trabajo y sus actores. Como señala Julio Ramos, "por el reverso de la función decorativa que tiende a cumplir la crónica modernista, Martí registra la miseria, la explotación, que las formas entonces más avanzadas de la modernidad (en los Estados Unidos) generaban". El problema de los grupos excluidos del proceso modernizador fue central para Martí y se expresa en *Nuestra América*, donde privilegia a aquellos sujetos ignorados por la historia (campesinos, indios y negros). También en "Coney Island", una de sus primeras crónicas, el narrador enuncia desde un "nosotros", los hispanoamericanos, pero también se asocia con los empobrecidos del norte, mujeres, niños y trabajadores. Así, uno de los recursos más utilizados es la antítesis, que recorre incansablemente los textos. Sin embargo, no todas son críticas. En sus crónicas, se palpa el aprendizaje que hiciera el cubano de las pautas del moderno periodismo norteamericano, de sus recursos y estrategias de captación del público lector. Le interesa la prensa como medio de crear opinión y, en gran medida, apela a la dirigencia latinoamericana. Se autofigura, en muchas oportunidades, leyendo diversos periódicos y tomando de unos y otros datos interesantes. Sin embargo, somete estos materiales a un fuerte proceso de estilización y reescritura. Una prueba de este procedimiento es la crónica "El asesinato de los italianos" donde, frente a la objetividad de la nota del diario, postula Martí la inocencia de las víctimas y lo lee en tanto hecho xenófobo. En "El Puente de Brooklyn", crónica en la que se relata la inauguración del famoso puente que une a Nueva York con Brooklyn –una de las obras de ingeniería "de avanzada" de la época–, hace una lectura alegórica de la construcción: el puente abre una nueva era, es el "guión de hierro entre estas dos palabras del Nuevo Evangelio". Es el símbolo de la comunión entre pueblos, pero también muestra los costos de semejante construcción: "Ni silbar pueden los hombres que trabajan en aquella hondura", "Del pozo de hierro por donde bajan los excavadores al húmedo hueco del cajón, (...) los hombres pasan graves y silenciosos a su entrada, fríos, ansiosos, blancos y lúgubres como fantasmas a su salida". No solo consideró Martí formas de independencia política para América Latina, sino que también vislumbró modos de independencia cultural. La atención que le dedica a Whitman, cuando este poeta aún no era objeto de aceptación generalizada en su país, muestra la agudeza y sensibilidad del cubano. En su crónica, enlaza su voz a la del poeta y lo transforma en el hombre natural que vive en el campo. Desde su óptica, el artista, para estar en armonía con el medio, debe estar lejos de la ciudad. Martí ve el vitalismo, la peculiar sonoridad de sus poemas, su libertad expresiva y lo entrama en una genealogía: Victor Hugo, Emerson, Tennyson. Es su oportunidad para recuperar el espacio de la palabra poética en tiempos de tecnificación: "¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos?".



La travesía de la escritura

En 1932, al trovador habanero Joseíto Fernández, conductor del noticiero radial "El suceso del día", se le ocurrió dar a conocer las noticias musicalmente. Eligió para ello una melodía pegadiza, una *guajira* –para algunos, creada por él mismo; para otros, tradicional del siglo XIX–, a la cual iba adecuando, versificados a modo de décimas, los hechos truculentos de la crónica policial que, a la vez, eran dramatizados por actores de radioteatro. Entre los sucesos, se intercalaba un estribillo que solía cambiar según la ocurrencia del cantor: "guajira vueltabajera, guajira holguinera, guajira camagüeyana". La elección definitiva de "guantanamera" –"mujer de la región rural de Guantánamo"– habría obedecido a que Joseíto se enamoró de una muchacha de allí e improvisó esta versión, pasado de copas, cuando ella intentó dejarlo. Este programa se hizo tan popular que el pueblo adoptó la frase "me cantó una Guantanamera", para referirse a alguien que cuenta algo penoso. En 1958, el compositor español Julián Orbón (1925-1991), residente en La Habana desde 1940, aprovechó la melodía en boca de todos para ajustar a ella algunos de los *Versos Sencillos* que José Martí escribiera en 1891: "Yo soy un hombre sincero /De donde crece la palma /Y antes de morirme quiero/ Echar mis versos del alma". Los versos diferentes de cada estrofa constituyen la "Guía" que ejecuta el solista, mientras que "guajira guantanamera" es el estribillo coral. Así, la cadencia de la poesía de Martí se volvió canción popular. Más tarde, también éxito internacional, cuando un ex alumno de Orbón en la Manhattan School of Music de New York, Héctor Angulo, le mostró la composición al músico *folk* Pete Seeger, en 1963, y este, acompañándola con su banjo, dio con ella la vuelta al mundo. Luego, el compositor cubano Ramón Espigul también reclamó su autoría desde el exilio, pues habría incorporado sus propios versos: "El canto será mi muerte/ tal vez la felicidad y/ yo de conformidad/ espero cualquier suerte./ Así que mi cuerpo inerte,/ lo llevan al Campo Santo./ Allí yo no quiero llanto/ quiero para mí ventura". Como se ve, la Guantanamera es una canción proteica y virtualmente infinita, pues su nivel de popularidad permite que se adicionen nuevos versos según las circunstancias. Otros viejos trovadores de la isla han admitido también la influencia del lenguaje modernista, que impuso Martí, adornado y sonoro, sobre las letras de sus boleros. Con el paso del tiempo, a fines de los '60, buscando renovar la canción cubana a través del rescate de los valores de la trova tradicional, desde una perspectiva más moderna y cotidiana, comprometida con la política pero también con la problemática intimista del sujeto, así como con un fuerte trabajo poético sobre el lenguaje, nació el movimiento de la *Nueva Trova Cubana*. Fue producto de veladas entre amigos, que se reunían a cantar en privado, con el mero acompañamiento de una guitarra. De la mano de estos jóvenes músicos –Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Santiago Feliú–, Martí fue nuevamente rescatado y vuelto canción: Milanés grabó, en 1973, el disco *Versos de José Martí*, para el que seleccionó varios de los *Versos Sencillos* y algunos fragmentos en prosa. También otros miembros de la Trova retomaron a Martí: Amaury Pérez editó *Martí en Amaury;* Sara González musicalizó *Versos sencillos* y Teresita Fernández optó por el *Ismaelillo.* En bocas famosas y anónimas, en grabaciones internacionales y en reuniones populares, siguen los versos de Martí, demostrando lo adecuado del título con que los identificó, al crearlos, su autor.







Los autores de canciones y cantantes cubanos Pablo Milanés y Silvio Rodríguez

Integrantes de la "Nueva Trova cubana", Pablo Milanés, Amaury Pérez, Sara González y Teresita Fernández llevaron a los escenarios del mundo la palabra y los ritmos de Martí, dejando de manifiesta su actualidad.

Antología

PENACHOS VÍVIDOS

Como taza en que hierve
de transparente vino
en doradas burbujas
el generoso espíritu;
como inquieto mar joven
del cauce nuevo henchido
rebosa, y por las playas
bulle y muere tranquilo;
como manada alegre
de bellos potros vivos
que en la mañana clara
muestran su regocijo,
ora en carreras locas,
o en sonoros relinchos,
o sacudiendo el aire
en crinaje magnífico;
así mis pensamientos
rebosan en mí vívidos,
y en crespa espuma de oro
besan tus pies sumisos,
o en fúlgidos penachos
de varios tintes ricos,
se mecen y se inclinan
cuando tú pasas –hijo!

En *Ismaelillo*

XXXIX

Cultivo una rosa blanca
en junio como enero
para el amigo sincero
que me da su mano franca.

Y para el cruel que me arranca
el corazón con que vivo,
cardo ni ortiga cultivo:
cultivo la rosa blanca.

En *Versos sencillos*



Viñetas de la edición original de Ismaelillo

IX (FRAGMENTO)

"Quiero, a la sombra de un ala,
contar este cuento en flor:
la niña de Guatemala,
la que se murió de amor.

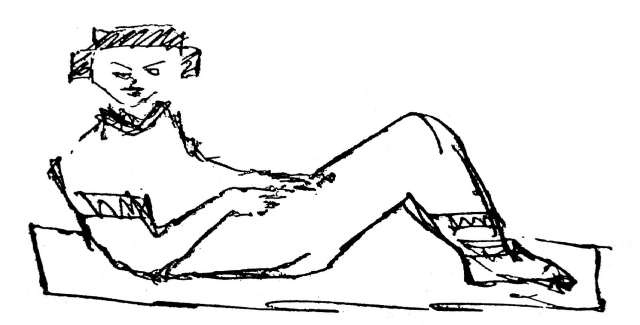
Eran de lirio los ramos,
y las orlas de reseda
y de jazmín: la enterramos
en una caja de seda.

... Ella dio al desmemoriado
una almohadilla de olor:
él volvió, volvió casado:
ella se murió de amor.

(...)

... Se entró de tarde en el río,
la sacó muerta el doctor:
dicen que murió de frío:
yo sé que murió de amor.
(...)"

En *Versos sencillos*



Autorretrato de Martí, según la figura del dios maya Chac Mol, que se encuentra en el Museo Nacional de México. La imagen muestra la síntesis martiana entre lo blanco y lo indio de nuestra América

NUESTRA AMÉRICA

"(...) No hay proa que taje una nube de ideas. Una idea enérgica, flameada a tiempo ante el mundo, para, como la bandera mística del juicio final, a un escuadrón de acorazados. Los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos. Los que enseñan los puños, como hermanos celosos, que quieren los dos la misma tierra, o el de casa chica, que le tiene envidia al de casa mejor, han de encajar, de modo que sean una, las dos manos. Los que, al amparo de una tradición criminal, cercenaron, con el sable tinto en la sangre de sus mismas venas, la tierra del hermano vencido, del hermano castigado más allá de sus culpas, si no quieren que les llame el pueblo ladrones, devuélvanle sus tierras al hermano. Las deudas del honor no las cobra el honrado en dinero, a tanto por la bofetada. Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, restallando o zumbando, según la acaricie el capricho de la luz, o la tundan y talen las tempestades; ¡los árboles se han de poner en fila para que no pase el gigante de las siete leguas! Es la hora del recuento, y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes. (...)

Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en la masa, y la levantan con la levadura del sudor. Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación. El vino, de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino! Se entiende que las formas de gobierno de un país han de acomodarse a sus elementos naturales; que las ideas absolutas, para no caer por un yerro de forma, han de ponerse en formas relativas; que la libertad, para ser viable, tiene que ser sincera y plena; que si la república no abre los brazos a todos y adelanta con todos, muere la república. El tigre de adentro se echa por la hendija, y el tigre de afuera. El general sujeta en la marcha la caballería al paso de los infantes. O si deja a la zaga a los infantes, le envuelve el enemigo la caballería. Estrategia es política. Los pueblos han de vivir criticándose, porque la crítica es la salud; pero con un solo pecho y una sola mente. ¡Bajarse hasta los infelices y alzarlos en los brazos! ¡Con el fuego del corazón deshelar la América coagulada! ¡Echar, bullendo y rebotando, por las venas, la sangre natural del país!

(...)".



Autorretrato de Martí, hecho en México entre 1875 y 1877

PRÓLOGO DE "POEMA AL NIÁGARA" DE JUAN ANTONIO PÉREZ BONALDE

(...) "Ahora los árboles de la selva no tienen más hojas que lenguas las ciudades; las ideas se maduran en la plaza en que se enseñan, y andando de mano en mano, y de pie en pie. El hablar no es pecado, sino gala; el oír no es herejía, sino gusto y hábito, y moda. Se tiene el oído puesto a todo; los pensamientos, no bien germinan, ya están cargados de flores y de frutos, y saltando en el papel, y entrándose, como polvillo sutil, por todas las mentes: los ferrocarriles echan abajo la selva; los diarios la selva humana. Penetra el sol por las hendiduras de los árboles viejos. Todo es expansión, comunicación, florescencia, contagio, esparcimiento. El periódico desflora las ideas grandiosas. Las ideas no hacen familia en la mente, como antes, ni casa, ni larga vida. Nacen a caballo, montadas en relámpago, con alas. No crecen en una mente sola, sino por el comercio de todas. No tardan en beneficiar, después de salida trabajosa, a número escaso de lectores; sino que, apenas nacidas, benefician."

En José Martí, *Obras Completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963.

Bibliografía

Colombi, Beatriz, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915*), Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

Fernández Retamar, Roberto, “Forma y pensamiento en Martí”. En: *José Martí: historia y literatura ante el fin de siglo XIX*, Alicante-La Habana, Universidad Alicante, Casa de las Américas, 1997.

Gay Calbó, Enrique, “Introducción” a *Crónicas de la Guerra de Cuba*, La Habana, Academia Nacional de la Historia de Cuba, 1957.

González, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.

Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del Modernismo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

Manzoni, Celina, “Escritos con el cuerpo. Textos testimoniales de Martí”, Prólogo a Martí, José, *El presidio político en Cuba. Último Diario y otros textos*, Buenos Aires, Biblos, 1995.

Rama, Ángel, “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud”. En: *NRFX*, XXXII, nº 1, 1983.

Rama, Ángel, “La dialéctica de la modernidad en José Martí”. En: *Estudios martianos*. Seminario José Martí, Puerto Rico, Ed. Universitaria, 1974.

Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, FCE, 1989.

Rotker, Susana, *La invención de la crónica*, Argentina, Ediciones Letra Buena, 1992.

Schnirmajer, Ariela, “La representación del mundo del trabajo en las *Crónicas norteamericanas* de José Martí”. En: Zanetti, Susana (comp.), *Legados de José Martí en la crítica latinoamericana*, La Plata, UNLP, 1999.

Schulman, Iván (ed.), *Nuevos asedios al Modernismo,* Madrid, Taurus, 1987.

Vitier, Cintio; García Marruz, Fina, “El escritor” y “La prosa poemática en Martí”. En: *Temas martianos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1969.

Zanetti, Susana (comp.), *Legados de José Martí en la crítica latinoamericana,* La Plata, UNLP, 1999.

Ilustraciones

P. 34, *Pintura Latinoamericana,* Banco Velox, 1999.

P. 35, P. 38, P. 46, Quesada y Miranda, Gonzalo, *Facetas de Martí,* La Habana, Trópico, 1939.

P. 37, González Tascón, Ignacio, *Ingeniería española en ultramar,* vol. II, Madrid, CEHOPU/CEDEX/MOPT, 1992.

P. 39, Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo,* México, FCE, 1954.

P. 40, *Gran Historia de Latinoamérica. (Pueblos y países, II)* Buenos Aires, Abril Educativa y Cultural, 1972.

P. 41, Archivo Privado ORB.

P. 42, Guerrero, Rafael, *Crónica de la guerra de Cuba en 1895,* 3ª ed., Barcelona, M. Maucci, 1895.

P. 43, Archivo Privado A.S.

P. 44, *The Great Republic. A History of the American People,* Lexington (Massachusetts)-Toronto (Canada), D. C. Heath & C, 1977.

P. 45, Archivo *Página/12.*

P. 46, Martí, José, *Obras Completas,* 16, Poesía, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964.

P. 47, Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios, 15, Madrid, mayo de 1995.